Premessa

Sino a qualche anno fa sarebbe stato impensabile, o alquanto bizzarro, proporre in Italia uno studio sulla presenza della musica nelle esposizioni universali del XIX secolo. Nonostante i contributi sui principi della comunicazione, sui caratteri della letteratura di massa, e più in generale sulla storia della mentalità, la nostra repubblica musicologica non era ancora preparata a sondare gli episodi collegabili alle forme meno consuete di acculturazione artistica, i quali, se correttamente interpretati, possono informarci sulle qualità intellettuali e i gusti del pubblico e soprattutto dare la misura delle conoscenze dei promotori e dei modelli storici ai quali essi si ispiravano.

Bilanci di questo tipo pertengono alle scienze sociali o alle disparate applicazioni dei *cultural studies*. Il 'consumo' della musica, riguardato nella prospettiva ottocentesca della esibizione museale affianco alle *performances* di esecutori professionisti, abbisogna di un approccio metodologico appropriato, consapevole della sedimentazione di idee che coinvolsero non solo gruppi elitari ben definiti, ma un mondo disomogeneo nel quale si confondono al nostro sguardo il *Kenner* e il *Liebhaber* con una nuova borghesia, i cui ascolti erano assai diversi da quelli abituali degli strati più evoluti della società.

La mole dei dati raccolti da Alessandra Fiori per la sola Expo di Bologna del 1888 è disposta su due piani prospettici complementari, riassumibili nel punto di vista degli allestitori e nel giudizio del pubblico, filtrato (ma temo anche distorto) attraverso le opinioni dei giornalisti che prepararono la cronaca delle manifestazioni. Sono quegli articoli a dare il senso di un evento epocale mirato a presentare le musiche del passato, appannaggio di un manipolo di studiosi, e i manufatti della musica etnica, paradossalmente apparentati, per il visitatore ignaro, dal concetto di distanza: temporale la prima e geografica la seconda.

La questione della scoperta di altre culture, nostrane ma antiche o coeve ma lontane, mi fa ricordare che l'Ottocento è stato il 'secolo lungo' a causa di un'affannata ricerca di realismo condivisa in parte dall'epoca successiva. Ricerca stigmatizzata da Carducci in modo impietoso, il quale intravedeva nella tendenza alla 'democrazia positivista' la prova tangibile del disfacimento della civiltà borghese («La borghesia che si gloria di avere ammazzato l'epopea col romanzo, la tragedia col dramma, finisce anch'essa, finisce con l'operetta di Offenbach. La democrazia positivista, il realismo americano avanzano»). Con buona pace del poeta quella borghesia non era morta; si stava più semplicemente riorganizzando, avendo subito il fascino della verità fondata sulla esattezza della descri-

zione scientifica, coinvolgente qualsiasi attività speculativa, ivi compresa l'arte e i problemi storici che da essa promanano. Non ritengo casuale, infatti, che a vent'anni dalla Expo felsinea il triestino Silvio Benco lamentasse la mancanza di un luogo di raccolta ed esecuzione della musica, cui oggi si darebbe il nome di museo interattivo («Il Piccolo della sera» 1903):

> L'Opéra di Parigi promette di risorgere i grandi francesi del Settecento. La stessa cosa si vorrebbe fare a Venezia per i grandi italiani [...]. Ma per un'opera che è esumata [...] ve ne sono cento e cento delle quali i centomila studiosi della musica [...] non avranno mai udito e non mai udranno un suono. La musica non ha ancora un suo museo che provveda a non lasciar dimenticare i suoni geniali. La musica ha molti libri di storia, ma non ha ancora una istituzione che rappresenti la sua vita storica [...]. V'è da fare [...] in una città qualsiasi di questo mondo un solenne conservatorio, dove si eseguisca musica continuamente, dove si cerchi di ridare la vita dei suoni a tutta la musica che fu scritta. Una scuola; una sala di concerti che non rimanga inoperosa mai; un teatro lirico dove tutte le opere del passato abbiano diritto a divenire per una sera opera del presente: tali i tre elementi onde dovrebbe costituirsi il museo della musica in una umanità che ha le biblioteche per le opere del pensiero e le gallerie per le opere della pittura.

Anche se il conservatorio reclamato da Benco non vide mai la luce, e il suo posto è occupato oggi da scuole dove si praticano il ricupero e lo studio professionale della musica antica, il caso dell'Esposizione Universale di cui tratta il presente volume è il frutto di uno straordinario percorso *à rebours*. Un tragitto a due fasi nel quale si situa dapprima la formazione di un museo della mente, fatto di pezzi accostati in sequenza cronologica nella forma del concerto a partire dalla fine del XVIII secolo, da cui procede poi la disposizione dei materiali selezionati in base a un consimile ordine storico. Le forme 'inerti' del museo e della collezione libraria sono dunque inglobate nel *theatrum* ideale, pervaso dalla nomotetica dei generi e degli stili: norme che stabiliscono a priori il tramite tra le partiture, superando la collocazione paratattica in nome della storia. Un esempio per tutti. Se nel corso dell'Ottocento predominò la formula del concerto-centone, nel quale si mescolavano brani di sinfonia con brani vocali, alla fine del secolo si pretese l'esposizione organica di intere sinfonie stante l'unità tematica che congiunge i loro movimenti. Questo processo, collegato alla nascita di una coscienza storica attiva nelle arti e nelle lettere, dette origine alla conversione da una forma virtuale di museo (quella attinente al concerto) alla forma reale della esposizione, ossia all'inveramento del museo immaginario nelle cui teche finalmente si potevano disporre gli strumenti, le musiche, gli oggetti e le effigi degli artisti, per la creazione di un pantheon ove la visita sarebbe diventata ben presto una sorta di rito laico.

Il problema è stato affrontato alcuni anni or sono in chiave storiografica da Wilhelm Seidel, allo scopo di illustrare l'applicazione del concetto di opera d'arte alla musica (*Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, 1987), e in chiave 'culturologica' da Lydia Goehr, la quale, nel suo *Imaginary museum of musical work* (1992), si è occupata delle componenti estetiche connaturate alla categoria del canone e alla collezione di pezzi che hanno assunto nel corso del XIX secolo un ruolo modellizzante (*Werktreue*), vivendo nello spazio atemporale del concerto. Non si è chiesta però come e perché sia sorto nella musicografia coeva un analogo fenomeno. La studiosa americana, assai accorta nell'individuare un aspetto cruciale dell'epoca moderna, si è limitata a descrivere l'enfatizzazione di una serie di *patterns* che furono caricati di funzioni paradigmatiche,

al punto tale da determinare la crescita di un imperialismo della musica classica, che ha indotto a 'colonizzare' anche i prodotti delle altre culture, modificando la loro recezione originaria (forma di appropriazione indebita di cui si occupa anche la Fiori riguardo all'uso improprio degli spazi espositivi). Frattanto, Peter Burkholder ha tentato la descrizione di una *historicist mainstream*, maturata con il processo di glorificazione di Haydn, Mozart, Beethoven e Bach, e dal consequenziale sviluppo del concetto di capolavoro (*Museum pieces: the historicist mainstream in music of the last hundred years*, «Journal of Musicology», II 1983). Tesi in parte suffragata dall'indagine statistica di William Weber, dalla quale si desume che l'80% della musica eseguita nei primi anni dell'Ottocento a Lipsia, Vienna, Parigi e Londra era di autori viventi, mentre il quadro si capovolse sul finire del secolo (*Mass culture and the reshaping of European musical taste, 1770-1870*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», 8 1977). Un fenomeno che si inserisce nel contesto della erezione di grandi musei e biblioteche in Europa e in America, come attesta l'apertura di sale da concerto che hanno acquisito il medesimo *status* del museo, ove cioè si sono riprodotti i capolavori di compositori defunti, contribuendo alla storicizzazione del repertorio e al radicamento dei parametri estetico-compositivi attraverso il confronto. Non una parola viene tuttavia proferita circa gli orientamenti intrapresi dai musicologi. Se da un lato vi fu un nuovo e motivato interesse per le biografie del grandi maestri, si ammetta pure a causa della tacita identificazione della sala da concerto con il museo, dall'altro non si fa cenno alla primaria attenzione degli studiosi verso una massa informe di musica antica e dei secoli vicini. Si potrebbe dunque obiettare che l'espansione verso i repertori meno celebri, rinati grazie ai concerti storici, se non ha scalfito l'importanza di taluni modelli, quantomeno ha indotto a relativizzare le gerarchie, portando alla logica conclusione che accanto all'ormai tradizionale 'museo-concerto' si poneva il 'museo della ricerca', le cui dotazioni erano entrate a far parte di nicchie riservate nell'ambito del patrimonio esecutivo (è il caso della problematica ripresa bolognese del *Matrimonio segreto* di Cimarosa e dell'*Alceste* di Gluck).

L'«Esposizione Internazionale di Musica Esecutiva e Dimostrativa», proposta in concomitanza con i festeggiamenti per l'ottavo centenario dell'università di Bologna, offre notevoli spunti di meditazione sia riguardo alla storia del paese (*i.e.* il passaggio dal prototipo della fiera commerciale alle manifestazioni mastodontiche successive alla prima Expo tenuta a Londra nel 1851), sia in merito alla rivalutazione di un patrimonio artistico di valore inestimabile. La nomina di commissioni particolari, incaricate di portare a compimento l'ardua impresa, trasse spunto dalla maggiore esperienza con le arti figurative (da cui il duplice impegno di Enrico Panzacchi, fine intenditore di arte e di musica). Ma il dato di maggiore rilievo concerne la selezione di ben 570 strumenti provenienti dalle più importanti collezioni d'Europa e la riunione di un *corpus* di libri e manoscritti afferenti a un arco temporale di circa sei-sette secoli, tra i quali eccellevano per numero e qualità i volumi del Liceo musicale di Bologna che furono un tempo di padre Martini.

Alquanto problematica la partecipazione dei musicologi, il cui apporto avrebbe dato maggiori garanzie di obbiettività nella sghemba periodizzazione applicata ai repertori divisi per generi (musica drammatica, sacra e sinfonica). Opinabile, tanto per citare, la ripartizione del melodramma in sei fasi distinte senza alcuna indicazione di merito. A sua volta rivelatrice di una miope percezione dell'antico la musica sacra, costretta in

ambiti cronologici angusti, sui quali gravò un pregiudizio di ordine performativo, che indusse a intonare messe, salmi e oratori compresi esclusivamente tra il XVI e il XIX secolo, di contro alla mostra allineante codici del tardo medioevo. Spiccano comunque le due opere di Gluck e Cimarosa, con il contorno di giudizi evocanti una presunta 'ingenuità' dei tempi andati, e il concerto con strumenti originali diretto da Victor Mahillon, che suscitò lo stupore degli astanti non ancora avvezzi al virtuosismo nella musica antica. In realtà Mahillon confezionò un programma fondato sul criterio della spettacolarità, mettendo in risalto le prodezze dei musicisti, con poca cura per l'assemblaggio astorico dei reperti. Frutto di un divertente equivoco l'invito rivolto alla Zigeuner Kapelle di Budapest, scambiata infine per l'orchestra nazionale ungherese, che eseguì principalmente czardas d'autore e qualche motivo del folklore magiaro.

Se il rifiuto a conferire la laurea *honoris causa* a Verdi, presidente della manifestazione, può essere interpretato come uno dei tanti effetti deleteri scaturiti dal mancato accoglimento della musicologia tra le discipline accademiche, nondimeno l'esperimento bolognese rappresenta un passo importante nella tormentata impresa di far acquisire alla musica la stessa dignità della letteratura. E in tal senso anche il successo parziale della kermesse, dimidiato dalla tiepida adesione del pubblico, può essere rivisitato in un'ottica storiografica per ribadire che l'Expo, come uno dei tanti paradossi della cultura, costituì il riflesso positivo della raggiunta consapevolezza degli italiani riguardo all'entità di un patrimonio artistico senza confronti. Così si spiega, nel corso del decennio seguente, la fioritura di atteggiamenti velleitari di una musicologia apologetica imbevuta di nazionalismo, che oscurò con la militanza critica le vecchie strategie degli studi di storia patria. Tuttavia, alla generazione precedente va riconosciuto il vanto di avere esplorato una terra incognita, spesso con criteri storici discutibili, ma con una passione che l'Italia ha riscoperto solo dopo la seconda guerra mondiale. Per cui i lavori di Harry Haskell su *The early music revival* (1996), di Jean-Paul Montagnier sul comparativismo di Tiersot, trascrittore di musiche etniche nella cornice della Expo di Parigi del 1889 (*Julien Tiersot: ethnomusicologue à l'Exposition universelle de 1889*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», 21 1990) e la minuziosa ricostruzione della Fiori, si inseriscono a loro modo nella dimensione più ampia della storia del pensiero musicale, che ha scontato un lungo esilio nel *côté* della teoria, dell'estetica e dell'analisi.

Ivano Cavallini